

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA

MÁSTER EN
PSICOANÁLISIS Y TEORÍA DE LA CULTURA
Trabajo de Investigación

Yo no soy esa

Lo Siniestro en los Fotomontajes de Grete Stern

AUTORA: Mónica Herranz Martín
TUTOR: Prof. Dr. Rubén Carmine Fasolino
Madrid, septiembre de 2020
Calificación obtenida: 9

Contenido

1. Introducción.....	4
2. Desarrollo	5
2.1. No es miedo, es desasosiego. Introducción a <i>lo siniestro</i>	5
2.1.1. Goliadkin (no) es Goliadkin. El doble y sus narcisos.....	11
2.1.2. ¿Preferiría no hacerlo? Repetición no deliberada y <i>pulsión de muerte</i>	12
2.1.3. No soy supersticiosa, pero... del mal de ojo al retorno de los muertos: <i>animismo</i> y <i>animatismo</i>	15
2.1.4. Gracias, Schelling. A modo de recapitulación.	17
2.2. La bondad de la máquina. Introducción al fotomontaje.....	19
2.2.1. No soy un collage, o cómo se hace un fotomontaje.	20
2.2.2. La cámara de Ringl. Pequeña biografía artística de Grete Stern.	21
2.2.3. No llores por mí, Argentina. Revista <i>Idilio</i>	22
2.2.4. Sueño en serie. El negativo onírico.	25
2.3. Esa no soy yo. Lo siniestro en los fotomontajes 5, 14, 17 y 81.	26
2.3.1. Doble.....	29
2.3.2. Repetición	31
2.3.3. Autómata	33
2.3.4. Muerte	35
3. Suturar la herida. A modo de conclusión.	37
4. Apéndices	38
4.1. Los sueños interpretados tal y como se publicaron en <i>Idilio</i>	38
4.2. Muestra del trabajo de Grete Stern y Ellen Auerbach en el estudio <i>rigl+pitt</i> ..	41
4.3. Primera versión de <i>Extrañamiento</i>	42
4.4. Anexo	43
5. Bibliografía.....	45

“En el caso de la pulsión, de nada vale la huida,
pues el yo no puede escapar de sí mismo”¹

Sigmund Freud

“(…) que esta otredad se encuentra dentro de cada uno
y que este aspecto de lo siniestro es íntimo”²

Hal Foster

“Hacer una fotografía es participar de la mortalidad,
vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa”³

Susan Sontag

“Deseo hacer sentir como posible lo que parece imposible”⁴

Hannah Höch

¹ (Freud S. , La represión, 1992, pág. 141)

² (Foster, 2008, pág. 75)

³ (Sontag, 2008, pág. 25)

⁴ (Bertúa, La cámara en el umbral de lo sensible, 2012, pág. 177)

1. Introducción

Cuando en los inicios de la modernidad el pensamiento presumía de mayoría de edad y hacía del progreso su proclama más fértil, ignoraba la falibilidad del sujeto que acababa de enaltecer. La razón humana, garante hasta ese momento del acceso a la realidad, no es ya un instrumento capaz de captar el “en sí” del mundo, sino una facultad opaca condicionada por su propia circunstancia. Desplazado del centro, el sujeto racional se escinde y la resaca de esta desolación es recogida por el Romanticismo, paradigma que advierte la otra escena de la racionalidad y cuyos ideales constituyen la raíz filosófica del descubrimiento del inconsciente. Esta subjetividad agujereada con la que la filosofía se encuentra y en la que el psicoanálisis ahonda, disloca la tradición, obstaculiza las esperanzas emancipatorias del individuo civilizado y posibilita la tematización de lo siniestro. La crisis identitaria nacida de la muerte del sujeto ilustrado es acentuada por la quiebra político-social que supuso la gran guerra. Ambos hechos permearán en las subjetividades de la época incidiendo, irremediabilmente, en las producciones intelectuales y artísticas de las primeras décadas del siglo XX.

El padre del psicoanálisis no es ajeno a la coyuntura bélica europea y en 1915 asevera que “la guerra, en la que no quisimos creer, ha estallado ahora y trajo consigo... la desilusión”, una desilusión provocada por “la ínfima eticidad demostrada (...) por los Estados que se habían presentado como los guardianes de las normas éticas, y por la brutalidad en la conducta de individuos a quienes, por su condición de partícipes en la más elevada cultura humana, no se los había creído capaces de algo semejante”⁵: lo conocido, lo seguro, lo familiar deviene angustioso. Cuatro años más tarde Sigmund Freud publica *Lo ominoso*. En este mismo contexto donde “la guerra parecía no acabar nunca”⁶ un grupo de jóvenes inaugura el Dadaísmo, movimiento de vanguardia tan breve como subversivo en cuyo seno se fraguó el fotomontaje, recurso estético de alcance social que será explotado por artistas de generaciones posteriores entre los que se encuentra Grete Stern, alumna de la Bauhaus⁷ migrada a Argentina tras el ascenso de Hitler al poder.

⁵ (Freud S. , De guerra y muerte. Temas de actualidad, 1992, pág. 280 y 282).

⁶ (Micheli, 1985, pág. 152).

⁷ Escuela de artes inaugurada por Walter Gropius en 1919.

Lo siniestro tal y como lo tematiza Freud en su texto de 1919, y el fotomontaje como dispositivo dadaísta al servicio de la agitación política, constituyen producciones que testimonian la crisis de la sujeción moderna y dan cuenta de un desvío paradigmático tan desestabilizador como estimulante. Por este motivo, y con el fin de dedicar nuestra investigación a un concepto cuya elaboración catalizó algunas de las torsiones teóricas más reveladoras de la historia del psicoanálisis, recorreremos con Freud las particularidades de lo ominoso en su relación con el inconsciente y diseccionaremos, con las herramientas extraídas de la teoría freudiana, algunas de las piezas con las que Grete Stern ilustró los sueños de las lectoras de la revista *Idilio*⁸. De esta manera, abordaremos un concepto de interés psicoanalítico utilizando, para ello, un artefacto estético de vanguardia que no sólo pertenece al mismo contexto histórico, sino que, además, transparenta, de algún modo, la gramática del inconsciente.

2. Desarrollo

2.1. No es miedo, es desasosiego. Introducción a *lo siniestro*.

En un ambiente médico positivista que impedía comprender el cuadro sintomático que las pacientes histéricas portaban, Freud decidió seguir el rastro de sangre que la herida narcisista del sujeto moderno dejó en el pensamiento occidental. En el transcurso de sus desarrollos teóricos, cincelados a golpe de evidencia clínica, Freud publica, en el año 1919, *Lo ominoso* texto en el que se pregunta, en diálogo íntimo con sus precedentes filosóficos, por su origen etimológico y su demarcación con respecto a lo angustioso, al tiempo que hace del cuento *El hombre de arena*⁹ de E.T.A Hoffman ejemplo paradigmático de sus manifestaciones. Así describe Freud el proceso que va a seguir en esta investigación: “pueden ahora emprenderse dos caminos: pesquisar el significado que el desarrollo de la lengua sedimentó en la palabra ominoso, o agrupar todo aquello que en personas y cosas, impresiones sensoriales, vivencias y situaciones, despierta en nosotros el sentimiento de lo siniestro, dilucidando el carácter escondido de lo ominoso a partir de algo común a todos los casos”¹⁰ y anticipa: “revelaré desde ya que ambos caminos llevan al mismo resultado: lo ominoso sería aquella variedad de lo terrorífico

⁸Revista argentina de corazón que publicada por *Abril*, editorial argentina fundada por César Civita durante el primer peronismo.

⁹ Publicado por primera vez en 1817 constituye el máximo exponente del Romanticismo Oscuro.

¹⁰ (Freud S. , *Lo ominoso*, 1994, pág. 220).

que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo”¹¹. Con respecto a la primera vía de investigación, esto es, el estudio filológico del término “unheimlich” rescataremos, para los fines propuestos, la ambivalencia semántica del término “heimlich”. Si “heimlich” apunta a lo familiar, su negación “unheimlich” debería definirse como aquello que causa pavor, espanto, extrañeza, precisamente por ser desconocido, no familiar. Sin embargo, ni lo desconocido es siempre espantoso, ni lo familiar está exento de serlo. Freud nos muestra que “unheimlich” funciona como sinónimo de “heimlich” desde el punto de vista de la segunda acepción de éste que significaría lo secreto, lo oculto. “Heimlich” es, por tanto, lo familiar, lo confortable pero también lo oculto, lo clandestino, de manera que “lo heimlich pertenece a dos circuitos de representaciones que, sin ser opuestos, son ajenos entre sí: el de lo familiar y agradable, y el de lo clandestino, lo que se mantiene oculto”¹². “Casa”, raíz de ambas palabras, se convierte así en término ambivalente que apunta a lo privado como ámbito de realización de lo que se quiere ocultar. Así entendida, la noción de “unheimlich” coincide con la aportada por Schelling para quien lo siniestro sería aquello que “estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, (...) ha salido a la luz”¹³. Retomando la segunda vía que hemos señalado en el proceso de esbozo de lo siniestro, el cuento de E.T.A Hoffman *El hombre de arena* añade, a las pesquisas etimológicas, aterrizajes concretos al condensar varios elementos ominosos. Antes de desmenuzar dichos elementos, y con el fin de explicitar el contenido del cuento que vehicula el estudio freudiano de lo siniestro, pasamos a citar el resumen que, sobre dicho relato, hace el propio Freud:

El estudiante Nathaniel, de cuyos recuerdos infantiles parte el cuento, no puede desterrar, a pesar de su dicha presente, los recuerdos que se le anudan a la enigmática y terrorífica muerte de su amado padre. Ciertas veladas la madre solía mandar a los niños temprano a la cama con esta advertencia: «¡Viene el Hombre de la Arena!»; y en efecto, en cada ocasión el niño escucha los pasos sonoros de un visitante que requiere a su padre para esa velada. Es cierto que la madre, preguntada acerca del Hombre de la Arena, niega que exista: es sólo una manera de decir; pero un aya sabe dar noticias más positivas: «Es un hombre

¹¹ (Freud S. , Lo ominoso, 1994, pág. 220).

¹² (Freud S. , Lo ominoso, 1994, pág. 225)

¹³ (Freud S. , Lo ominoso, 1994, pág. 224).

malo que busca a los niños cuando no quieren irse a la cama y les arroja puñados de arena a los ojos hasta que estos, bañados en sangre, se les saltan de la cabeza; después mete los ojos en una bolsa, y las noches de cuarto creciente se los lleva para dárselos a comer a sus hijitos, que están allá, en el nido, y tienen unos piquitos curvos como las lechuzas; con ellos picotean los ojos de las criaturas que se portan mal». Aunque el pequeño Nathaniel ya era demasiado crecido e inteligente para dar crédito a esos espeluznantes atributos agregados a la figura del Hombre de la Arena, la angustia ante él lo dominó. Resolvió averiguar el aspecto que tenía, y un atardecer en que otra vez lo esperaban se escondió en el gabinete de trabajo de su padre. Al llegar el visitante, lo reconoce como el abogado Coppelius, una personalidad repelente de quien los niños solían recelar en aquellas ocasiones en que se presentaba como convidado a almorzar; identifica, entonces, a ese Coppelius con el temido Hombre de Arena. Y en lo que sigue a esta escena el autor nos hace dudar: ¿estamos frente a un primer *delirium* del niño poseído por la angustia o a un informe que hubiera de concebirse como real en el universo figurativo del relato? Su padre y el huésped hacen algo con un brasero de llameantes carbones. El pequeño espía escucha exclamar a Coppelius: «¡Ojo, ven aquí! ¡Ojo, ven aquí!»; el niño se delata con sus gritos y es capturado por Coppelius, quien se propone echarle a los ojos unos puñados de carboncillos ardientes tomados de las llamas, para después arrojar aquellos al brasero. El padre intercede y salva los ojos del niño. Un profundo desmayo y una larga enfermedad son el desenlace de la vivencia. Quien se decida por la interpretación racionalista de «El Hombre de la Arena» no dejará de ver en esta fantasía del niño la consecuencia de aquel relato del aya. En lugar de puñados de arena, son ahora puñados de carboncillos llameantes lo que serían echados a los ojos del niño; y en ambos casos, para que los ojos se le salten. Un año después, tras otra visita del Hombre de la Arena, el padre muere a raíz de una explosión en su gabinete de trabajo; el abogado Coppelius desaparece del lugar sin dejar rastros. Luego, el estudiante Nathaniel cree reconocer esta figura terrorífica de su infancia en un óptico ambulante, un italiano llamado Giuseppe Coppola que en la ciudad universitaria donde aquel se encuentra le ofrece en venta unos barómetros y, cuando declina comprarlos, agrega: «¡Eh, barómetros no, barómetros no! ¡Vendo también bellos ojos, bellos ojos!». El espanto del estudiante se calma al advertir que los ojos ofrecidos resultan ser unas inocentes

gafas; le compra a Coppola un prismático de bolsillo con el que espía la casa lindera del profesor Spalanzani, donde divisa a su hija Olimpia, bella pero enigmáticamente silenciosa e inmóvil. Se enamora perdidamente de ella, hasta el punto de olvidar a su inteligente y serena novia. Pero Olimpia es un autómata al que Spalanzani le ha puesto el mecanismo de relojería y Coppola —el Hombre de la Arena— los ojos. El estudiante sorprende a los dos maestros disputando por su obra; el óptico se lleva a la muñeca de madera, sin ojos, y el mecánico Spalanzani arroja al pecho de Nathaniel los ojos de Olimpia, que permanecían en el suelo bañados en sangre; dice que Coppola se los ha hurtado a Nathaniel. Este cae presa de un nuevo ataque de locura en cuyo delirium se atinan la reminiscencia de la muerte del padre con la impresión fresca: «¡Uy, uy, uy! ¡Círculo de fuego, círculo de fuego! ¡Cura, círculo de fuego, lindo, lindo! ¡Muñequita de madera, uy, bella muñequita de madera, gira!». Se arroja entonces sobre el profesor, el presunto padre de Olimpia, con ánimo de estrangularlo. Recobrado de una prolongada y grave enfermedad, Nathaniel parece al fin sano. Ha recuperado a su novia y se propone desposarla. Un día, ella y él pasean por la ciudad, sobre cuya plaza mayor la alta torre del Ayuntamiento proyecta su sombra gigantesca. La muchacha propone a su novio subir a la torre, en tanto el hermano de ella, que acompañaba a la pareja, permanece abajo.

Ya en lo alto, la curiosa aparición de algo que se agita allá, en la calle, atrae la atención de Clara. Nathaniel observa la misma cosa mediante el prismático de Coppola, que encuentra en su bolsillo; de nuevo cae presa de la locura y a la voz de «¡Muñequita de madera, gira!» pretende arrojar desde lo alto a la muchacha. El hermano, que acude a sus gritos de auxilio, la salva y desciende rápidamente con ella. Arriba, el loco furioso corre entorno exclamando «¡Círculo de fuego, gira!», cuyo origen nosotros comprendemos. Entre las personas reunidas en la calle sobresale el abogado Coppelius, quien ha reaparecido de pronto. Tenemos derecho a suponer que la locura estalló en Nathaniel cuando vio que se acercaba. Alguien quiere subir para capturar al furioso, pero Coppelius dice sonriendo: «Esperen, que ya bajará él por sus propios medios». De pronto Nathaniel se queda quieto, mira a Coppelius y se arroja por encima de la baranda dando el estridente grito de «¡Sí, bellos ojos, bellos ojos!». Al quedar sobre el pavimento

con la cabeza destrozada, ya el Hombre de la Arena se ha perdido entre la multitud.¹⁴

Resumido el contenido del cuento de Hoffman, comprobamos que el primero de los elementos siniestros que el relato contiene sería aquel al que ya apuntó Ernst Jenstch¹⁵ esto es, la figura del autómatas. En la medida en que nos despierta una duda “sobre si en verdad es animado un ser en apariencia vivo”¹⁶, el personaje de Olimpia constituye la pieza siniestra inaugural del cuento. Aunque Freud conviene con Jenstch el carácter siniestro del autómatas advierte que “en modo alguno es el único al que cabe atribuir el efecto incomparablemente ominoso (...) ya que en el centro del relato se sitúa más bien otro factor (...) que retorna una y otra vez en los pasajes decisivos: el motivo del hombre de arena, que arranca los ojos a los niños”¹⁷. En la medida en que tras despejar la duda acerca de la condición vital de la muñeca, el sentimiento de lo siniestro no desaparece, la sola *incertidumbre intelectual* a la que invoca Jenstch no agota la explicación sobre el carácter ominoso del cuento. En este sentido, la definición del psiquiatra alemán sobre la que Freud parte es insuficiente para atender el alcance siniestro del relato de Hoffman concentrado también en la figura del arenero: ¿qué es lo que despierta el sentimiento de lo ominoso en este personaje? Freud recurre a la clínica: niños y adultos sienten angustia ante la posibilidad de perder un órgano, especialmente el ojo cuya hipotética lesión genera unánime desasosiego. El ojo es una recurrente sustitución, tanto en el sueño como en la fantasía, del miembro masculino y *Edipo*¹⁸ es, en este sentido, la muestra mítica de un miedo infantil que remite, en último término, al *complejo de castración*. La angustia en torno a los ojos, que recorre todo el relato de Hoffman y que “entra en la más íntima relación con la muerte del padre”¹⁹ constituye, para Freud, una muestra de la amenaza de castración condensada en el arenero quien, en último término, representa al padre, portador canónico de dicha amenaza. Por su remisión al *complejo de Edipo*, y con el fin de apuntalar la teoría freudiana implícita en este texto, procedemos a explicar, brevemente, dicho proceso:

¹⁴ (Freud S. , Lo ominoso, 1994, págs. 227-230)

¹⁵ Psiquiatra alemán nacido en 1867 artífice, para Freud, del único estudio serio sobre el fenómeno de lo siniestro.

¹⁶ (Freud S. , Lo ominoso, 1994, pág. 227).

¹⁷ (Freud S. , Lo ominoso, 1994, pág. 227).

¹⁸ Personaje mítico griego. Rey de Tebas e hijo de Layo y Yocasta que, tras matar a su padre y desposar a su madre, se arranca los ojos.

¹⁹ (Freud S. , Lo ominoso, 1994, pág. 232)

El *complejo de Edipo* constituye una de las piedras angulares del psicoanálisis ya que gracias a la castración que dicho complejo entraña, el yo deviene sujeto. El yo-placer previo al advenimiento del sujeto, excluye de sí todo aquello que le produce dolor, de esta manera el yo primitivo se identifica con la experiencia placentera que la madre, garante de alimento y cuidados, le proporciona. Aunque este yo es un todo hedonista sintetizado en y con la *imago primordial*, no tardará en advertir la exterioridad de la misma, momento en que surge la otredad y, por tanto, el deseo. Este deseo de fusión incestuoso que el niño siente hacia el objeto en que la madre se ha convertido ha de ser prohibido para garantizar su subjetivación, pero la *ley* que dicha prohibición implica no puede ser enunciada por lo deseado, sino por un tercer elemento introducido por la mirada deseante de la madre. En la medida en que el objeto de deseo materno es el padre, será él quien porte la *amenaza de castración*, advertencia que se vuelve real ante la visión de los genitales de la madre quien, en ausencia de pene, es detectada como mutilada. La diferencia sexual percibida en este primer escenario, o *escena primaria*, constituye la condición de posibilidad de la aceptación del corte narcisista que la ley imprime y la consiguiente asunción de la *falta* como motor de deseo exogámico, requisitos ambos imprescindibles para la conversión del yo primitivo en sujeto psíquico.

Explicitado el *complejo de Edipo* (y la angustia de castración a él vinculada) por su implicación con el fenómeno de lo siniestro, “nos atreveríamos a reconducir lo ominoso del personaje del hombre de arena a la angustia del complejo infantil de castración”²⁰. Esta angustia infantil no explica, sin embargo, lo siniestro de Olimpia pues el niño no siente miedo ante la posibilidad de que sus juguetes cobren vida, en todo caso “hasta quizá lo deseó”²¹. Si la muñeca porta lo siniestro y esto no se debe ni a la incertidumbre intelectual sobre su estatuto vital ni a la angustia infantil de castración, concluimos, con Freud, que la fuente del sentimiento ominoso en el caso de Olimpia sería “un deseo o aun apenas una creencia infantil”²². El factor infantil constituye, así, el origen de lo siniestro tanto en el arenero como en Olimpia. En este punto cabe preguntarse si pueden los acontecimientos ocurridos en la infancia explicar la esencia de lo siniestro. Para comprobar la validez de sus pesquisas, Freud continúa examinando ejemplos paradigmáticos de lo ominoso que, con independencia del cuento de Hoffman, aunque

²⁰ (Freud S. , Lo ominoso, 1994, pág. 233)

²¹ (Freud S. , Lo ominoso, 1994, pág. 233)

²² (Freud S. , Lo ominoso, 1994, pág. 233)

incluidos indirectamente en él, puedan aportar luz sobre dicho fenómeno. En este sentido, y por ser el nudo del texto sobre cuya base se llevará a cabo una importante división de los tipos de vivencias siniestras, pasamos a describir las muestras que, sobre lo ominoso, aparecen a lo largo del texto y su relación con el pasado psíquico del sujeto.

2.1.1. Goliadkin (no) es Goliadkin²³. El doble y sus narcisos.

La figura del doble constituye un modelo clásico manifestación de lo siniestro. Desde Heine²⁴ a Poe²⁵ pasando por Dostoievski²⁶ el recurso a un ser idéntico a uno mismo como augurador de malos presagios, puebla la literatura de buena parte del siglo XIX y principios del XX. Otto Rank²⁷ dedicó a este fenómeno un interesante estudio del que Freud se nutre para apoyar su disertación: “el doble fue en su origen una seguridad contra el sepultamiento del yo”²⁸. Esta defensa corresponde a una etapa temprana de la vida anímica del niño, muy similar al psiquismo de las poblaciones primitivas, a la que Freud denomina *narcisismo primario*. En esta etapa temprana del psiquismo, “las manifestaciones de los instintos sexuales no se orientan hacia ningún objeto”²⁹ y entre una y otra fase “las tendencias sexuales, antes independientes, aparecen reunidas en una unidad y han hallado un objeto que no es exterior ni ajeno al individuo sino su propio yo”³⁰. Este narcisismo primordial está directamente vinculado al yo previo al advenimiento de la sujeción y consiste en que “el niño se toma a sí mismo como objeto de amor antes de elegir los objetos exteriores. Tal estado correspondería a la creencia del niño en la omnipotencia de sus pensamientos”³¹. Este “tomarse a sí mismo” como objeto libidinal que define la vida anímica en su etapa inicial torna incomprensible sin esbozar brevemente la *pulsión*, concepto básico de la teoría freudiana que constituye la “piel” del aparato psíquico. Freud define la pulsión como “un concepto fronterizo entre lo somático y lo anímico, como y un representante psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma, como una medida de la exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo

²³ Licencia literaria extraída de *El doble*, novela de Dostoievski.

²⁴ Véase *Der Doppelgänger*, canción escrita para piano por Heine en 1828.

²⁵ Ver *El gato negro*, cuento publicado en 1843.

²⁶ Ver *El doble*, novela publicada en 1846.

²⁷ Psicoanalista austríaco con quien Freud trabajó durante veinte años.

²⁸ (Freud S. , Lo ominoso, 1994, pág. 235)

²⁹ (Freud S. , Tótem y tabú, 2013, pág. 120)

³⁰ (Freud S. , Tótem y tabú, 2013, pág. 120)

³¹ (Laplanche & Pontalis, 2018, pág. 231)

corporal”³². La pulsión es, en este sentido, una energía interna que ejerce un empuje constante hacia su propia satisfacción, hacia su descarga conforme al *principio de placer*³³. Al comienzo de la vida anímica, el yo se encuentra originariamente investido por pulsiones que es parcialmente capaz de satisfacer prescindiendo del mundo exterior. De esta exterioridad el yo recibe, no obstante, dos tipos de objetos: aquellos que introyecta cuando le proporcionan placer y los que destierra de sí cuando le causan dolor. Si “yo soy el placer” tal y como se sigue de lo anteriormente expuesto, ¿dónde queda el dolor que inflige la amenaza de la muerte?, ¿forma parte de mí? el doble es, en este sentido, la figura que resulta de la “enérgica desmentida” con la que el narciso primario se defiende de la muerte “y es probable que el alma inmortal fuera el primer doble del cuerpo”³⁴. Superada esta etapa temprana del psiquismo, el doble adquiere nuevos estadios y lo que, en el narcisismo primordial se erige como garantía vital contra la aniquilación del yo, deviene, más adelante, ominoso anunciador de la muerte desmentida. Pero la figura del doble no solo se emparenta con el narcisismo primario. En la medida en que lo que el sujeto “proyecta ante sí como su ideal es la sustitución del perdido narcisismo de su niñez”³⁵, el doble se cincela, también, a partir de la materia compuesta de posibilidades incumplidas, aspiraciones frustradas y decisiones libres no consumadas. Concluimos, con Freud, que el grado de ominosidad extraordinariamente adherido a la figura del doble “solo puede estribar en que el doble es una formación oriunda de las épocas primordiales del alma ya superadas, que en aquel tiempo poseyó sin duda un sentido más benigno. El doble ha devenido una figura terrorífica del mismo modo como los dioses, tras la ruina de su religión, se convierten en demonios”³⁶

2.1.2. ¿Preferiría no hacerlo?³⁷ Repetición no deliberada y *pulsión de muerte*.

Toparse a oscuras con el mismo obstáculo cuando se busca, sin éxito, la salida, vagar por una ciudad para llegar siempre al punto de partida, o encontrar en un solo día el mismo número en diferentes lugares, constituyen eventualidades que nos llevan a inferir causas desconocidas que expliquen la reiteración en ellas incluida. La repetición no deliberada “vuelve ominoso algo en sí mismo inofensivo y nos impone la idea de lo

³² (Freud S. , Pulsiones y destinos de pulsión, 1992, pág. 117)

³³ Principio en virtud del cual el conjunto de la actividad psíquica tiende a la disminución de la cantidad de excitación.

³⁴ (Freud S. , Lo ominoso, 1994, pág. 235)

³⁵ (Freud S. , Introducción al narcisismo, 2012, pág. 33)

³⁶ (Freud S. , Lo ominoso, 1994, pág. 236)

³⁷ Licencia literaria referida a Bartleby, personaje del relato de Melville titulado *El escribiente*.

fatal, lo inevitable, donde de ordinario solo habríamos hablado de casualidad”³⁸. De la misma manera que la causa de la ominosidad del doble reside en etapas superadas de la vida anímica, la repetición involuntaria apunta al fenómeno psíquico de la *compulsión a la repetición*: incipiente enunciación de la *pulsión de muerte*³⁹. El camino inaugurado por este concepto no es baladí, pues lleva al límite el principio de placer obligando, con ello, a repensar el funcionamiento de la vida pulsional. En este punto se vuelve necesario esbozar, brevemente, la teoría de las pulsiones y su relación con la represión, implícitas ambas en el estudio sobre lo siniestro.

A diferencia del estímulo, que proviene del mundo exterior, y se sofoca mediante una única acción adecuada al fin, la fuerza constante que imprime la pulsión desde el interior del cuerpo se satisface mediante la modificación, apropiada a la meta, de la fuente interior del estímulo. Por este motivo “las pulsiones plantean exigencias mucho más elevadas al sistema nervioso y lo mueven a actividades complejas, encadenadas entre sí, que modifican el mundo exterior lo suficiente para que satisfaga la fuente interior de la pulsión”⁴⁰. Por otro lado, y como ya anunciamos anteriormente, la pulsión tiende a la satisfacción a través de su descarga siguiendo el principio de placer o, lo que es lo mismo, buscando la ausencia de tensión pulsional, siendo el displacer el aumento insatisfecho (no descargado) de tensión. Por su cualidad intangible, solo tenemos noticia de la pulsión a través de sus expresiones: desde el punto de vista físico (cuantitativo) la pulsión se manifiesta en forma de carga afectiva o *monto de afecto*, y desde el punto de vista psíquico (cualitativo) la pulsión se manifiesta a través de una *representación*. Carga afectiva y representación son, por tanto, dos dimensiones de un mismo fenómeno. Aunque “el aparato psíquico está sometido al principio de placer”⁴¹, cuando el sujeto está ante una representación inadmisibles para él, éste la reprime desviando así la pulsión de su meta satisfactoria. Teniendo en cuenta que el logro de una meta pulsional es siempre placentero, la condición para que dicha pulsión se reprima reside en que su satisfacción sea “irreconciliable con otras exigencias”⁴² de manera que “el motivo de

³⁸ (Freud S. , Lo ominoso, 1994, pág. 237)

³⁹ Pulsión que se contrapone a las pulsiones de vida en la medida en que, al tender a la reducción completa de la tensión, aspira a “devolver al ser vivo al estado inorgánico” (Laplanche & Pontalis, 2018, pág. 336).

⁴⁰ (Freud S. , Pulsiones y destinos de pulsión, 1992, pág. 116).

⁴¹ (Freud S. , Pulsiones y destinos de pulsión, 1992, pág. 116)

⁴² (Freud S. , La represión, 1992, pág. 142)

displacer sobre un poder mayor que el placer de satisfacción”⁴³. Reprimida la representación, “la suma de excitación divorciada de ella tiene que ser aplicada a otro empleo. Hasta aquí son iguales los procesos en la histeria, en las fobias y en representaciones obsesivas”⁴⁴. El monto de afecto desvinculado de la representación vaga errante hasta encontrar un nuevo asidero que puede ser otra representación, una parte del cuerpo o un objeto, provocando pensamientos obsesivos en el primer caso, *histeria de conversión* en el segundo, y una *fobia* en el tercero. En ausencia de nueva investidura, la suma de excitación queda desligada provocando, con ello, angustia. De la misma manera que, por efecto de la represión, el monto de afecto yerra en busca de nuevos amarres, la representación reprimida a él vinculada, queda desterrada de la consciencia, pero permanece en el inconsciente como *huella mnémica*. Esta huella mnémica en que deviene la representación reprimida primordial organiza, forma retoños y anuda nuevas conexiones al tiempo que sirve de polo de atracción para el resto de las representaciones traumáticas, y lo hace a través del *proceso primario*⁴⁵ responsable de enmascarar el trauma originario haciendo que lo propio adquiera siniestra apariencia ajena. Si el trauma deviene síntoma por efecto de la represión, el psicoanálisis es el método a partir de cual el recuerdo de lo reprimido, mediante la cura del habla, trae a la consciencia la representación inasumible, liberándose así “del afecto ligado al recuerdo del acontecimiento traumático”⁴⁶. Volviendo al estudio de lo siniestro, con el anuncio implícito de la pulsión de muerte a través de la apelación a la compulsión a la repetición para explicar lo siniestro de la repetición no deliberada, Freud instala un punto de inflexión en su propia teoría al otro lado del cual se encuentra *Más allá del principio de placer*⁴⁷. En este texto Freud se hará cargo de aquellos casos en los que el principio de placer no basta para dar cuenta del cuadro clínico de los pacientes que sufren *neurosis de accidente* y cuyo ejemplo infantil reside en el conocido juego del *fort-da*⁴⁸. Dichos pacientes prefieren “repetir lo reprimido como experiencia presente en lugar de recordarlo”⁴⁹ para su liberación, quedando bajo el influjo de la compulsión a la repetición, la cual no solo afecta a experiencias agradables sino también desagradables.

⁴³ (Freud S. , La represión, 1992, pág. 142)

⁴⁴ (Freud S. , Las neuropsicosis de defensa, 1991, pág. 50).

⁴⁵ Proceso que rige la vida inconsciente en base a los mecanismos de condensación y desplazamiento.

⁴⁶ (Laplanche & Pontalis, 2018, pág. 1)

⁴⁷ Texto publicado en 1920, un año después del estudio sobre lo siniestro.

⁴⁸ Juego consistente en un carretel de madera atado a una cuerda que el niño lanza fuera de sí para después, traerlo de vuelta.

⁴⁹ (Freud S. , Más allá del principio de placer, 2015, pág. 47)

Repetir lo reprimido en lugar de recordarlo constituye la consecuencia de los intereses contrapuestos entre el yo (que es quien ejerce la represión) y lo reprimido inconsciente que pugna sin descanso por salir a la conciencia. De modo que “hemos de adscribir la compulsión a la repetición a lo reprimido inconsciente”⁵⁰ y entenderla como la exteriorización forzosa (y enmascarada) de lo reprimido. Lo repetido compulsivamente remite, por tanto, a experiencias pasadas que, en la medida en que el yo ha necesitado reprimir, ni fueron satisfactorias en el pasado, ni su repetición es placentera en el presente. Existe, por tanto, en la vida anímica una compulsión a la repetición que “se instala más allá de placer”⁵¹. La compulsión a la repetición, fenómeno que explica la ominosidad de la repetición no deliberada, constituye la antesala de la pulsión de muerte, concepto bisagra de la teoría psicoanalítica que retomaremos en la lectura de los fotomontajes.

2.1.3. No soy supersticiosa, pero... del mal de ojo al retorno de los muertos:
animismo y animatismo.

En el transcurso de sus pesquisas al respecto de lo siniestro, Freud invoca otros tres claros ejemplos de ominosidad: el mal de ojo, los pensamientos que se cumplen sin intervención de la realidad y el retorno de los muertos. Aunque en el texto los estudia por separado los reunimos aquí en el mismo apartado por remitir todos ellos al mismo estadio primitivo de la vida anímica. En *El anillo de Polícrates*⁵² el rey de Egipto se aparta horrorizado de su siniestro huésped, a quien sus deseos son cumplidos sin intervención en la realidad y sus preocupaciones sofocadas con idéntica facilidad. Un acontecimiento similar extraído de la clínica pone en evidencia la misma dinámica supersticiosa en un paciente de *neurosis obsesiva*. Dicho paciente, que en una cura de aguas había estado ingresado en una habitación próxima a una enfermera con cuyo trato estaba satisfecho, pidió, en un ingreso posterior, la misma habitación. En esta ocasión, sin embargo, el habitáculo estaba ocupado por un anciano que frustró la necesidad de ser atendido por la misma enfermera. Como consecuencia de esta circunstancia, el paciente deseó la muerte del anciano quien, catorce días después, terminó muriendo. Esta sensación ominosa que el cumplimiento inmediato de un deseo despierta, está igualmente presente en el fenómeno del mal de ojo. Quien posee un bien por el que

⁵⁰ (Freud S. , Más allá del principio de placer, 2015, pág. 49)

⁵¹ (Freud S. , Más allá del principio de placer, 2015, pág. 53)

⁵² Poema de Schiller basado en Herodoto.

imagina la envidia ajena de una intensidad tal que infiere la posibilidad de que el solo pensamiento codicioso le infrinja un daño directo, cae en la superstición del mal de ojo, órgano que permite la mirada de lo envidiado. Todos estos casos en los que parece no haber mediación material entre el deseo y el cumplimiento del mismo, presuponen, al menos, la intervención silenciosa de espíritus cuya acción invisible explique lo imposible. Si en el caso de la repetición no deliberada Freud llega a la compulsión a la repetición como base psíquica a la que remite la ominosidad de aquélla, en el ejemplo que nos ocupa, la omnipotencia del pensamiento, nos reconduce a “la antigua concepción del mundo del animismo, que se caracterizaba por llenar el universo con espíritus humanos, por la sobrestimación narcisista de los propios procesos anímicos, por la omnipotencia del pensamiento, y por la técnica de la magia basada en ella”⁵³. El *animismo* es estudiado con detalle en *Tótem y tabú*⁵⁴. El origen del animismo propio de las sociedades primitivas (extinguidas y vivas), y en virtud del cual los fenómenos se explican no por leyes naturales sino por leyes psicológicas, no solo responde a la curiosidad y al hambre de conocimiento sino a una temprana necesidad de control y sometimiento de la naturaleza. Para llevar a cabo dicho control el animismo recurre a su técnica, la *magia*, y ésta admite dos grandes tipos:

- *Magia imitativa* consistente en imitar aquellos procesos que se quieren invocar (por ejemplo, miccionar para invocar la lluvia) y que establece una analogía entre el acto realizado y el fenómeno cuya repetición se desea.
- *Magia sustitutiva* consistente en la posesión del todo que se quiere invocar por una parte del mismo (por ejemplo, invocar a un espíritu con su mechón de pelo) y que presupone una contigüidad entre el todo y la parte mencionadas.

Analogía (condensación – metáfora) y *contigüidad* (desplazamiento – metonimia) son, por tanto, los mecanismos que operan en la magia, pero, también, en la asociación de ideas de manera que “todo el absurdo de las prescripciones mágicas queda explicado por el régimen de asociación de ideas”⁵⁵. La magia imitativa, al igual que la analogía sobre la que se erige, puede estudiarse aisladamente, no así la magia sustitutiva basada en la contigüidad ya que ésta se asienta sobre aquella. La causa de ambas reside en el

⁵³ (Freud S. , Lo ominoso, 1994, pág. 240)

⁵⁴ Obra publicada en 1913 que supone un valioso estudio sobre el psiquismo primitivo.

⁵⁵ (Freud S. , *Tótem y tabú*, 2013, pág. 113)

deseo humano y su satisfacción. Aunque el niño y el adulto primitivo se encuentran en condiciones psíquicas similares, éste posee actitudes motoras superiores a aquel. Mientras el niño se satisface a través del juego (*satisfacción motora alucinatoria*), el adulto primitivo lo hace solo a través de la representación del deseo satisfecho (*satisfacción alucinatoria*). De esta manera, “con el tiempo se desplaza el acento psíquico desde los motivos al acto mágico (y de éste) hasta sus medios o incluso hasta el acto mismo (...) parece entonces como fuera el acto mágico lo que impone la realización de lo deseado por su analogía con ello”⁵⁶. Esta sobrestimación de todos los procesos psíquicos constituye la condición de posibilidad de la *omnipotencia del pensamiento* que encontramos en la base de las muestras de ominosidad que conforman este tercer grupo de lo siniestro. El pensamiento primitivo mágico del salvaje se asemeja en este punto con el del neurótico quien, al traer a la consciencia lo reprimido “teme manifestar sus malos deseos como si la exteriorización de los mismos, hubiera de traer consigo, fatalmente, su cumplimiento”⁵⁷, de ahí el carácter siniestro que puede llegar a alcanzar el propio proceso de análisis en el que se manifiesta, sale a la luz, lo conocido de antiguo que el sujeto hubiera preferido que permaneciera oculto. Si sobre el asiento del animismo general, íntimamente emparentado con el narcisismo primario, podemos explicar el carácter ominoso de las experiencias anteriormente descritas (mal de ojo, deseos inmediatamente cumplidos), el *animatismo* entendido como cosmovisión que ampara la existencia de seres malignos y benignos que pueblan todas las regiones de la realidad, constituye el suelo primordial sobre el que se yergue la creencia del retorno de los muertos, la existencia de espíritus y el sentimiento ominoso que todo ello despierta.

2.1.4. Gracias, Schelling. A modo de recapitulación.

La figura del doble (producto de la desmentida primitiva de la muerte y de expectativas no cumplidas pero operativas en el inconsciente), la repetición no deliberada (emparentada con la compulsión a la repetición), el mal de ojo (en cuya base se encuentra la convicción primitiva de la omnipotencia del pensamiento) o el retorno de los muertos (creencia proveniente de la etapa animatista del individuo), se revelan como muestras inequívocas de lo siniestro por remitir, en último término, a estados de la vida

⁵⁶ (Freud S. , Tótem y tabú, 2013, pág. 114)

⁵⁷ (Freud S. , Tótem y tabú, 2013, pág. 117)

psíquica infantil/primitiva que habiendo sido reprimidos (complejo de castración) o superados (narcisismo primario) y, por tanto, debiendo permanecer ocultos, han retornado, se han manifestado. “En todos estos casos lo reprimido que retorna genera una angustia a la que llamamos sentimiento ominoso”⁵⁸ descubrimiento que entronca con la concepción schellingiana de lo siniestro en la que lo familiar y lo oculto se combinan en ominosa armonía.

En una última comprobación de su teorización acerca del fenómeno de lo siniestro, el padre del psicoanálisis trae a colación ejemplos extraídos de la ficción que desmienten su tesis. Después de analizarlos, Freud considera que “casi todos los ejemplos que contradicen nuestras expectativas están tomados del campo de la ficción, de la creación literaria”, lo cual le lleva a distinguir “entre lo ominoso que uno vivencia y lo ominoso que uno meramente se representa o sobre lo cual lee”⁵⁹. De entre los casos incluidos en *lo siniestro que uno vivencia* Freud reconoce una subdivisión: *lo ominoso que uno vivencia materialmente* y *lo ominoso que uno vivencia psíquicamente*. Al primer grupo pertenecen los ejemplos de lo siniestro que apelan a una etapa del psiquismo superada. En estos casos, lo ominoso aparece cuando la realidad material nos presenta un hecho que despierta el pensamiento supersticioso dormido, y da por buenas convicciones antiguas y abandonadas. Lo que retorna siniestramente es, entonces, una creencia que se creía superada y, precisamente por eso, debería permanecer oculta, pero se ha manifestado. Al segundo grupo corresponden los ejemplos de lo ominoso que apuntan a una vivencia reprimida, y, por tanto, psíquica, en la que la realidad material no interviene. Aquí lo siniestro aparece cuando la efectiva represión de un contenido psíquico retorna de lo reprimido. Concluimos, con Freud, que “lo ominoso del vivenciar se produce cuando unos complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión o cuando parecen ser reafirmadas unas convicciones primitivas superadas”⁶⁰.

Tras tematizar el fenómeno de lo siniestro tal y como lo hace Freud en su estudio de 1919, y poner de manifiesto la teoría psicoanalítica en él implícita, resta llevar a cabo un ejercicio de psicoanálisis aplicado que nos permita medir el alcance de las categorías que integran dicha disciplina en su relación con lo ominoso. Para hacerlo trabajaremos

⁵⁸ (Freud S. , Lo ominoso, 1994, pág. 241)

⁵⁹ (Freud S. , Lo ominoso, 1994, pág. 246).

⁶⁰ (Freud S. , Lo ominoso, 1994, pág. 248).

una selección de las piezas gráficas que Grete Stern realizó para ilustrar los sueños que las lectoras de la revista *Idilio* enviaban a la sección *El psicoanálisis le ayudará*, convocando así dos de las disciplinas en las que lo ominoso transita. Antes de llevar a cabo el ejercicio anunciado será necesario inaugurar una segunda parte en la que introduzcamos el fotomontaje, técnica vanguardista con la que Grete Stern construye sus piezas.

2.2. La bondad de la máquina. Introducción al fotomontaje.

En una Europa golpeada por la guerra y en un contexto de paulatina mecanización de los procesos de producción, una vida artística emerge con orgullo desafiante. La neutralidad de suiza posibilita el encuentro de jóvenes intelectuales y estetas que, ávidos de novedad y cansados de la guerra, darán origen a un movimiento antibélico, vanguardista y políticamente comprometido. El Dadaísmo buscaba, según su propio fundador, “reconsiderar y poner en tela de juicio la base misma de las nociones que nos habían sido impuestas por nuestros padres y probar su justeza”⁶¹. En este sentido el dadaísmo no es tanto una tendencia artística como una disposición del espíritu que “se lanza en contra de los fundamentos del pensamiento y que pone en duda el lenguaje, la coherencia y el principio de identidad”⁶². El círculo suizo del movimiento tenía un homólogo Alemán cuyos integrantes se unieron a la Liga Espartaquista, facción revolucionaria del partido socialdemócrata alemán (SPD). Dicha ala del partido era contraria a la guerra, promovió el derrocamiento de Guillermo II, y sentó las bases del futuro Partido Comunista Alemán (KPD). En esta circunstancia, y con la concienciación colectiva como compromiso artístico, un grupo de jóvenes dadaístas inventa el fotomontaje. Este dispositivo constituye un híbrido que reúne la potencia de la fotografía como herramienta documental y las bondades extraíbles de la producción en serie. El nombre se obtuvo del proceso de montaje de la fábrica y aludía tanto al procedimiento de confección de la pieza como al trabajo del proletariado cuya hermandad perseguían. Aunque fue bautizado colectivamente en 1918 por Grosz, Heartfield, Baader, Hoch y Haussman, ya en el año 1914 John Heartfield empezó a fabricar montajes en el frente de guerra, “y queriendo burlar la censura, enviaba extrañas postales compuestas de recortes de periódicos y revistas (...) estas postales

⁶¹ (Tzara, 1948, pág. 17)

⁶² (Capistrán, 2008, pág. 83)

fueron el origen del fotomontaje político de Dada”⁶³. Max Ernst, por influencia metafísica de Chirico⁶⁴, aporta su singular mirada al fotomontaje con el que persigue “transformar en drama revelador (...) lo que antes no eran más que triviales páginas de publicidad”⁶⁵. En 1924 André Breton escribe el primer manifiesto surrealista. El Surrealismo se nutre de materia prima onírica y sus artistas reproducen, en consecuencia, situaciones irreconocibles que apuntan a lo *maravilloso* tras lo rutinario o, dicho de otro modo, intentan visibilizar la *otra escena* de la cotidianeidad liberando el pensamiento de los grilletes de la razón, para lo cual el fotomontaje deviene óptimo recurso de representación. En 1919 Walter Gropius⁶⁶ inaugura en Weimar la Bauhaus una escuela de arte multidisciplinar que inculca la importancia de la industria, de la producción en masa, y de la máquina como herramienta al servicio de la sociedad. El conocimiento de las distintas técnicas y disciplinas, así como de los materiales son los sellos de identidad de una institución en la que Grete Stern ingresa en el año en el año 1930 dando, así, continuidad a sus estudios de fotografía con Walter Peterhans, su maestro. Por su interés indiscriminado hacia todos los recursos y materias, la Bauhaus no desestimaré el legado del fotomontaje, pero sustituirá el azar antidogmático dadá, por la precisión resultante del conocimiento de la máquina fotográfica.

2.2.1. No soy un collage, o cómo se hace un fotomontaje.

El fotomontaje comparte con el collage los mismos principios teóricos de selección, combinación, conjunción, y fusión semántica de elementos disímiles. Pero mientras el collage une pegando retales de distintos recursos positivos (fotografías, revistas, recortes, materiales), el fotomontaje opera sobre el negativo de la fotografía proporcionando así bidimensionalidad y multiplicando sus posibilidades de reproducción. El fotomontaje es, pues, la “yuxtaposición de dos o más fotografías sobre un mismo plano visual, mediante la aplicación del positivado combinado con varios negativos distintos sobre un mismo soporte fotográfico”⁶⁷. En relación a la técnica del fotomontaje, existen dos formas de proceder:

⁶³ (Micheli, 1985, pág. 163)

⁶⁴ Artista italiano fundador de la *Escuela metafísica*.

⁶⁵ (Ernst, 1936, pág. 17)

⁶⁶ Arquitecto y diseñador berlinés

⁶⁷ (Capistrán, 2008, pág. 19)

- *Montaje positivo*: a partir de fotografías (ya existentes o creadas para ese fin) se recortan los motivos elegidos detalladamente y se montan juntos sobre una base formando una nueva pieza, después se toma de nuevo la imagen del montaje acabado. Esta segunda reproducción admite nuevas variaciones como enmascarado o filtraje.
- *Montaje en el laboratorio o montaje en la ampliadora*: con procesos exclusivamente químicos o de técnica de copia, se varían en amplitud y estructura diversos motivos o detalles y se amplían yuxtapuestos o superpuestos. “El tratamiento de este método presupone un dominio artesanal soberano de todas las técnicas experimentales del laboratorio como son el filtraje de color, enmascaramiento, separación de tonos, solarización, o reproducción”⁶⁸.

Explicitado el origen del fotomontaje como recurso estético de alcance político, el proceso de producción a él inherente, así como las distintas técnicas que admite, presentamos, a continuación, el recorrido artístico de Grete Stern y la contextualización sociohistórica bajo la que se fraguaron los fotomontajes de la serie semanal publicada en la revista *Idilio*.

2.2.2. La cámara de Ringl. Pequeña biografía artística de Grete Stern.

Grete Stern nació en Wuppertal en 1904. Desde muy joven mostró un interés por el dibujo y la tipografía que la llevaron a estudiar en la Escuela de Artes Aplicadas de Stuttgart. En 1927 se traslada a Berlín, allí entra en contacto con Walter Peterhans, matemático y fotógrafo de quien recibió una meticulosa formación en técnica fotográfica y del que aprendió “a crear una visión de lo que quería reproducir antes de usar la cámara”⁶⁹ Es durante este periodo de formación, y en el estudio de Peterhans, donde Grete conoce a Ellen Auerbach con quien montó, hacia 1930, un proyecto de diseño dedicado a la fotografía comercial llamado *ringl+pit*⁷⁰. Allí desarrollaron un original estilo gráfico al servicio de producciones excéntricas dirigidas al público femenino. Se trataba de composiciones hechas con objetos, maniqués y siluetas recortadas a las que se añadía tipografía⁷¹, y en las que no se alimenta el consumo, ni se fetichiza la mercancía, sino que suponen una sutil crítica a la retórica publicitaria de

⁶⁸ (Capistrán, 2008, pág. 21)

⁶⁹ (Vadillo, 2010, pág. 132)

⁷⁰ Nombres familiares con el que se las conocía respectivamente.

⁷¹ Ver ejemplo en el apéndice, página 41.

masas. En 1930 Grete se matricula en la Bauhaus donde asiste al taller de fotografía impartido por su maestro Peterhans en Berlín, allí conoce a Horacio Coppola⁷², su futuro marido. En 1933, y como consecuencia del ascenso de Hitler al poder, la Bauhaus cierra sus puertas. Con la intención de continuar con su estudio gráfico, Grete y Ellen se trasladan a Londres, pero a Auerbach le es denegada la residencia, hecho que precipita el final del proyecto a pesar del éxito cosechado. En 1935 Stern se casa con Horacio y ambos migran a Buenos Aires donde, gracias al contacto de Victoria Ocampo⁷³, exhiben una muestra fotográfica en la revista *Sur*. Después del nacimiento de sus dos hijos y tras casi una década en Argentina, Stern se divorcia de su marido con quien había montado un estudio fallido. A partir de 1945 comenzó a hacer trabajos publicitarios independientes utilizando la técnica del fotomontaje, documentó el trabajo del arquitecto Amancio Williams y formó parte, como gráfica y fotógrafa, del equipo de arquitectos que redactó el plan urbanístico de Buenos Aires. Durante estos años acordó su colaboración con la revista *Idilio*, participación que se extendería de 1948 a 1951. En los años sucesivos trabajó para la editorial *Peuser*⁷⁴, y destacan su reportaje fotográfico sobre los aborígenes del Gran Chaco, así como su labor fotográfica documental para el Museo Nacional de Bellas Artes. En 1989 deja la fotografía. Muere en Buenos Aires en el año 1999.

2.2.3. No llores por mí, Argentina. Revista *Idilio*.

El hallazgo del inconsciente y la relevancia psicoanalítica de los sueños influirán en saberes tan dispares como la publicidad, la antropología, o la estética condicionando, a su vez, el contenido de nuevos paradigmas artísticos como el Surrealismo. Por otro lado, el comienzo de la gran guerra y el ascenso del fascismo europeo previo a la segunda guerra mundial propicia la salida de un gran número de intelectuales, que migran a Latinoamérica en busca de refugio material y creativo. Buenos Aires se convierte aquí en destino elegido por artistas, sociólogos, filósofos, etc., cuya mezcolanza rompe provisionalmente la identidad originaria. En busca de auxilio, y aprovechándose de la acogida y difusión que la teoría freudiana tuvo en Argentina, el psicoanálisis se convierte en la cura secular por excelencia para las altas esferas de la sociedad, pero también, en parte integral de la cultura popular. Por otro lado, y en relación al contexto

⁷² Fotógrafo y cineasta argentino de origen genovés.

⁷³ Intelectual y mecenas argentina fundadora de la revista *Sur*

⁷⁴ Editorial argentina fundada por Jacobo Peuser, tipógrafo e impresor de origen alemán.

sociopolítico local, Argentina vive inmersa en una resaca artística e intelectual producida por las tensiones políticas e ideológicas del primer gobierno de Juan Domingo Perón⁷⁵. Frente a la cuestión peronista, una batalla de ideas se desarrolla no solo en los circuitos políticos, sino también en los medios académicos y culturales. Buenos Aires se convierte, entonces, en una efervescente metrópoli con un alto grado de desarrollo de los medios de comunicación de masas. Este hecho unido a un proceso previo de alfabetización, así como el relativo aumento del poder adquisitivo de las capas populares de la población, favorece la relación lúdica de la sociedad con las producciones culturales. Junto con el teatro, el tango, el cine o el deporte, irrumpe la proliferación de revistas que “competían en un mercado de bienes culturales diversificado”⁷⁶. El desarrollo de la cultura es la cara visible de una lenta mejora social propiciada por medidas políticas que priorizaban la salud pública y privada. En el centro de este proceso de higienización la mujer se erigía como garante de la familia y la nación. Encorsetada en la labor de madre y esposa y excedida ante la posibilidad de autonomía que la otorgaba un tímido reconocimiento de su derecho al trabajo, la mujer argentina encuentra un salvoconducto psíquico-afectivo en la lectura de la literatura romántica que crece en paralelo a la literatura médica. En este contexto nace la revista *Idilio* publicada en 1948 por la editorial *Abril*. Se trata de un híbrido entre magazín de corazón y despacho sentimental que incluía, como novedad con respecto a otras publicaciones similares, la fotonovela y el consultorio llamado *El psicoanálisis le ayudará*, sección que, tal y como rezaba el primer número “permitirá descubrir aquellos complejos que, ocultos en lo más profundo de nuestra alma, son la verdadera causa de nuestra infelicidad”⁷⁷. En este recodo de la publicación, consistente en la recepción y posterior interpretación de los sueños de sus lectoras (relatos de los que, como elaboración onírica secundaria, no tenemos registro), convergen Gino Germani, sociólogo migrado de origen italiano, Enrique Butelman, editor argentino de origen judío y fundador de la editorial *Paidós*, y Grete Stern, fotógrafa alemana, hija intelectual y artística de la Bauhaus. “La originalidad de este consultorio psicológico y sentimental radica en la articulación del psicoanálisis, la sociología y el arte”⁷⁸. Por un lado, la sección constituía una valiosa muestra sociológica del malestar que a las mujeres argentinas provocaba el

⁷⁵ Líder político fundador del peronismo y presidente, en tres ocasiones, de la nación Argentina.

⁷⁶ (Bertúa, *La cámara en el umbral de lo sensible*, 2012, pág. 28)

⁷⁷ (AAVV, *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa*, 2003, pág. 151)

⁷⁸ (Stern, 2017, pág. 8)

ideal social madre-esposa. Aunque infiel al aparato teórico psicoanalítico, la lectura de los sueños constituía una propagación del saber freudiano. Por último, y más importante en lo que a la finalidad de nuestro trabajo se refiere, los fotomontajes de Grete Stern conforman un valioso legado artístico en el que la autora supo condensar la gramática del inconsciente al tiempo que cristalizó la convergencia de diversas vanguardias artísticas. La sección, que presuponía una lectora joven, moderna y capaz de construirse a sí misma, llegó a vender 350.000 ejemplares por edición. Tuvo tal acogida que en el tercer número de la revista se publicó una leyenda que rezaba así: “el número de cartas que llegan a esta sección es enorme, trataremos de contestar el mayor número posible, de acuerdo con el orden de llegada y la urgencia del caso”⁷⁹. El psicoanálisis le ayudará constituye el producto discursivo y gráfico de un grupo de trabajo colaborativo y plural cuya alianza fue efímera y, hasta cierto punto, oportunista.

Mientras Butelman seleccionaba la correspondencia y contestaba a las lectoras y Gino Germani analizaba, y luego generalizaba en base a un motivo inherente (huida, resignación, repetición, etc.), los sueños cuya interpretación basculaba entre la exposición prescriptiva y el anuncio premonitorio. Todas las exégesis irían firmadas bajo el seudónimo de Richard Rest⁸⁰. Grete Stern era la encargada de ilustrar, con sus fotomontajes, el aparato interpretativo de Germani con quien conversaba en torno al significado del sueño, y del que recibía pautas sobre la diagramación del fotomontaje, pero la ejecución final era libre y abierta. Fue la propia Grete Stern quien propuso la técnica del fotomontaje como herramienta de trabajo no solo porque disfrutaba de ella sino, también, porque conocía su potencialidad para representar “el carácter excéntrico de la realidad onírica”⁸¹. Sus piezas empezaron ocupando un lugar discreto dentro de la sección, pero fueron adquiriendo relevancia visual hasta ocupar el lugar central desplazando, así, las respuestas de Rest. Aunque constituyen una pieza discursivo-visual unitaria, la interpretación cerrada y taxativa de Germani “termina por cerrarle el paso al efecto de la imagen de Stern”⁸². Por otro lado, el fotomontaje alberga una retórica que, racionalizada, vacía de interés el encanto de la composición. La interpretación de Germani, que cumplía una función normativa y prescriptiva guiada por lo socialmente

⁷⁹ (Bertúa, *La cámara en el umbral de lo sensible*, 2012, pág. 45)

⁸⁰ Nombre que hace referencia a Ricardo Resta, profesor italiano de Butelman y Germani.

⁸¹ (AAVV, *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa*, 2003, pág. 17)

⁸² (AAVV, *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa*, 2003, pág. 21)

deseable, devenía contradictoria y sorda a los detalles del fotomontaje, haciéndose inocua con respecto al señalamiento crítico de la pieza. “Las interpretaciones de Rest fueron la condición de posibilidad de las composiciones de Stern, pero en modo alguno pueden considerarse su límite (...). Los fotomontajes de Stern excedieron ampliamente la motivación original para convertirse en una apostilla rebelde que escenificó las fantasías oníricas de las lectoras pero que al mismo tiempo minó el discurso verbal con operaciones de desvío cuestionamiento ironía y confrontación”⁸³.

2.2.4. Sueño en serie. El negativo onírico.

Por su relación con la vida onírica, resulta inevitable vincular la serie de fotomontajes que Grete Stern realizó para la revista *idilio*, con la corriente artística del Surrealismo. Así lo ha hecho la crítica, que ha leído las piezas de Stern en esta clave estética. El interés surrealista por el mundo de los sueños, así como por la representación de dimensiones nunca retratadas por el individuo como el inconsciente, la locura o los estados de alucinación, constituyen una herencia con la que Grete Stern experimenta. Sin embargo, aunque coincide con el surrealismo en la manipulación fotográfica al servicio de la ruptura de la lógica y las reglas de la realidad, las condiciones del encargo, así como el desarrollo del trabajo imprimen particularidades al tratamiento de lo onírico que distan mucho de ser surrealistas.

Entre el sueño y el montaje existe un trabajo de elaboración por parte de las lectoras que dota a aquél de una cohesión y una coherencia no presente en el sueño bruto. El fotomontaje está al servicio de la lógica del sueño elaborado y posteriormente interpretado y, en este sentido, queda lejos de la liberación de la razón que perseguían los surrealistas. Las ordenes de Germani también condicionan la composición y desvían la temática, hecho que desvirtúa el relato onírico que el montaje viene a representar. Por otro lado, si aceptamos que “el soñar no es un fenómeno intemporal, naturalmente dado en el hombre, sino una forma de experiencia históricamente construida”⁸⁴, los sueños de Stern vendrían a captar no tanto sueños individualmente concebidos sino, más bien, ensoñaciones colectivamente cinceladas por las condiciones de vida, los ideales y las expectativas de las mujeres de clases populares durante el primer peronismo.

⁸³ (Bertúa, *La cámara en el umbral de lo sensible*, 2012, pág. 25)

⁸⁴ (Ibarlucía, 1998, pág. 29)

El tratamiento de lo femenino constituye un ejemplo más de la distancia entre las piezas de Stern y el Surrealismo. Éste recurre con frecuencia a lo femenino emparentándolo con la naturaleza, lo primitivo. Frente a esta postura que tematiza a la mujer como musa y arquetipo de la irracionalidad onírica, Grete Stern desestabiliza, parodiando, lo femenino normativamente construido con el fin de postular representaciones alternativas de la mujer. Con el recurso a la ironía, Stern cuestiona cualquier naturalización de las labores domésticas y de las actitudes pasivas de las protagonistas de los montajes. En este sentido pone en crisis, tensa, problematiza, la interpretación textual de Richard Rest: “mientras el recurso verbal se atenía al refuerzo de los estereotipos más tradicionales de la feminidad, el discurso virtual de los fotomontajes socava, con una mirada crítica e irónica, dichos modelos”⁸⁵.

Volviendo a su relación con el Surrealismo, el uso del maniquí y los objetos cotidianos, es otro de los elementos que separan a Grete Stern de dicho movimiento artístico. Mientras los surrealistas utilizan los maniquíes como “lo otro” femenino saturado de erotización, Grete Stern lo hace para resaltar el carácter mortífero de aquello que se ha impuesto como garantía de felicidad, despojando a la muñeca de toda sexualización. Concluimos, entonces, que el trabajo de Grete Stern en la revista *Idilio* sin bien comparte coordenadas surrealistas plantea “distanciamientos y reformulaciones de temáticas, técnicas y estrategias estéticas”⁸⁶ con respecto a dicho movimiento.

2.3. Esa no soy yo. Lo siniestro en los fotomontajes 5, 14, 17 y 81.

“Y me siento acá preguntándome,
cuál de mis yoes sobrevivirá
a todas estas liberaciones”⁸⁷

Durante los años que duró la publicación de la revista *Idilio* se editaron un total de ciento cuarenta fotomontajes. Aunque la revista se quedó con la propiedad de las piezas que más tarde desechó, en el archivo personal de Grete Stern se conservan cuarenta y seis negativos y veintinueve imágenes positivas; un total de setenta y cinco montajes que, cotejados con los ciento treinta y seis que conserva la Biblioteca Nacional⁸⁸,

⁸⁵ (Bertúa, Sueños de *Idilio*: los fotomontajes surrealistas de Grete Stern, 2008, pág. 19)

⁸⁶ (Bertúa, Sueños de *Idilio*: los fotomontajes surrealistas de Grete Stern, 2008, pág. 29)

⁸⁷ (Lorde, 2019)

⁸⁸ Faltan los siguientes: 59, 66, 110 y 131.

resultan ser uno más con respecto a los que se publicaron. De entre los negativos guardados siete son diferentes a los que originalmente aparecieron en la sección *El psicoanálisis le ayudará*, se trata de los siguientes: 5, 18, 40, 64, 80, 101, 137. Con el cierre de la revista, Grete Stern se reapropió artísticamente de sus piezas que, liberadas de los condicionantes inevitables del receptáculo que las sostenía, fueron objeto de modificaciones visuales, nominales, y exhibidas en exposiciones monográficas de la autora al margen de la interpretación de Germani que habitualmente las acompañaba. La disección psicoanalítica de los ciento cuarenta fotomontajes excedería los límites formales y materiales del presente trabajo. En este sentido y con la intención cumplir el propósito de analizar la presencia de lo siniestro en el trabajo de Grete Stern, hemos seleccionado las piezas 5, 14, 17 y 81. Siguiendo el criterio explicitado en relación con la inhibición visual que la interpretación de Richard Rest supone para la potencia retórica de los fotomontajes, presentaremos los mismos prescindiendo de los textos que solían enmarcarlos, los cuales recuperaremos en el apéndice por formar parte de la historia de aquellos.

Por otro lado, aunque mediados por las condiciones de trabajo editorial, y por la propia elaboración onírica de sus protagonistas, los relatos de los sueños que ilustran los fotomontajes remiten, de algún modo, a una experiencia vivida de manera que, en lo que concierne a lo siniestro freudiano, abordaremos los mismos como la representación visual de una vivencia psíquica, y no como la representación gráfica de una ficción, evitando así un cuestionamiento innecesario sobre la tipología de lo siniestro a la que los fotomontajes corresponden. Lo ominoso vivencial (psíquico y material) y no lo ominoso de la ficción será, por tanto, el horizonte hermenéutico bajo el que transitaremos. Ante la imposibilidad de acceder a una conversación terapéutica con las lectoras/pacientes y, por tanto, no poder simular un acceso a lo reprimido primordial sino solo a sus retoños, analizaremos las piezas desde una óptica social, evitando así un tratamiento clínico para el que no solo no estamos habilitados, sino que, además, se nos antoja infructífero.

Por último, la selección de los fotomontajes responde al sentimiento ominoso que despiertan, pero también a los motivos que explícita o implícitamente presiden la pieza. Por esta razón hemos organizado la presentación siguiendo el criterio de elementos coincidentes, resultando un total de cuatro montajes ordenados en virtud de la presencia

de dichos elementos: doble, repetición, autómata, muerte. En cada uno aparecerá el número, la fecha de publicación en *Idilio*, el título original y, en su caso, el título nuevo con el que Stern lo renombró.

2.3.1. Doble

Fotomontaje 14. 25/01/1949. Los sueños de desdoblamiento. Sin título.



En una habitación que nos recuerda a una sala de estar, y en cuyo centro encontramos una mesa cuadrada adornada con una pequeña maceta, una muchacha (figura 1.) está sentada con un libro. A su espalda, la puerta abierta conduce a un lugar visualmente inaccesible por oscuro, y se adivina un tragaluz que, sin embargo, no resuelve la opacidad del fondo. El gesto asustadizo del personaje que ocupa el centro de la escena nos induce a pensar que algo inesperado ha ocurrido. La muchacha observa con extrañeza a una mujer madura (figura 2.) que aparece a su izquierda. Esta segunda

mujer apoya su mano en el hombro de la joven y esboza una leve sonrisa que rompe el posible equilibrio dialéctico entre ambas. La actitud pavorosa de la joven queda acentuada cuando observamos la mirada perdida de la mujer, que flota en el ambiente sin objetivo visible. Una tercera mujer (figura 3.), idéntica a la anterior, observa desde fuera la circunstancia y nos sugiere con su presencia que la similitud entre ambas constituye la excepcionalidad que inquieta a la joven protagonista. La presencia de esta tercera mujer nos hace comprender la ominosidad de la escena. La figura del doble, estudiada sucintamente en el apartado correspondiente, parece ser la causa de la carga siniestra de este fotomontaje, pero ¿quién es el doble de quién? La forma de mirar de la tercera mujer, el ademán de su rostro, así como la sombra que proyecta en la puerta, dan cuenta de una vitalidad que el gesto inerte de la segunda no rezuma. La postura ambigua de apoyo en la puerta no aclara si el tímido movimiento que se intuye es de huida o de llegada. En cualquier caso, muestra unos signos de vida de los que la segunda mujer carece. Dado el estatismo de esta segunda figura, y el espanto que la misma despierta en la primera muchacha, nos inclinamos a deducir que es ésta quien representa el doble ominoso de la tercera. En un primer momento empatizamos con quien despeja la incertidumbre que provoca el montaje, esto es, con la muchacha sentada cuya mirada nos convoca a pensar que el doble siniestro es la segunda mujer, la cual, en su inmovilidad, nos despierta una ominosidad duplicada: por autómatas y por doble. Sin embargo, desde el punto de vista de la tercera mujer que asiste lánguida y pasiva ante aquello que debería producirle angustia, hace que nos cuestionemos la primera deducción. ¿Por qué no se inquieta? Algo de su indiferencia nos hace pensar que su doble no la desestabiliza, como si sintiera alivio ante la posibilidad de que esta reproducción amable e inanimada de sí misma contuviera una promesa de libertad que no termina de autoconcederse. ¿Quiere irse?, ¿por qué? Si aceptamos, con Freud, que los sueños son la realización de deseos reprimidos y, como tales, inconscientes, este resto onírico que Stern pretende ilustrar, apunta a un deseo de huida cuyo hipotético cumplimiento provocaría consecuencias siniestras no ya tanto en el propio hogar sino también en ella misma: ni se reconoce en su yo ordinario ni se aventura a salir de él. Encerrada en su propia fosilización queda relegada a un automatismo mortífero y deviene siniestro doble de sí misma que solo en sueños se anima, tímidamente, a despertar. Si la pérdida del narcisismo primordial en la niñez es taponada con un yo ideal y el doble se construye con el contenido no satisfecho del mismo, la frustración de las expectativas conforma el tejido de esta siniestra dualidad.

2.3.2. Repetición

Fotomontaje 17. 15/03/1949. Los sueños de espejo. *¿Quién será?*



En la composición observamos a una mujer mirándose en un gran espejo al lado del cual asoma una cortina frondosa. Boquiabierta y con ademán asustadizo, la muchacha se petrifica ante lo observación de su propia imagen, que se triplica en siniestro juego especular. Con predisposición de huida, pero sin poder evitar seguir mirando, parece intentar comprender lo que ocurre frente a ella: “¿quién será aquella que vive al otro lado?”, “¿qué suerte de multitud contengo?”, “¿quién es la extraña que habita en mi reflejo?”. El espejo constituye, junto a la mujer protagonista, el elemento principal del relato que el fotomontaje sostiene. Se trata de un artilugio cotidiano que permite algo extraordinario: mostrarnos a nosotras fuera de nosotras. En este sentido, y atendiendo al hecho que la mujer (anatómica) “no se pudo encarnar en ninguna parte de sí misma”⁸⁹, el reflejo que el espejo devuelve nos incorpora desde afuera, nos otorga una materialidad externa que permite mirarnos. Desde un punto de vista psicoanalítico, esta concentración múltiple de la identidad nos acerca a la escisión originaria que nos

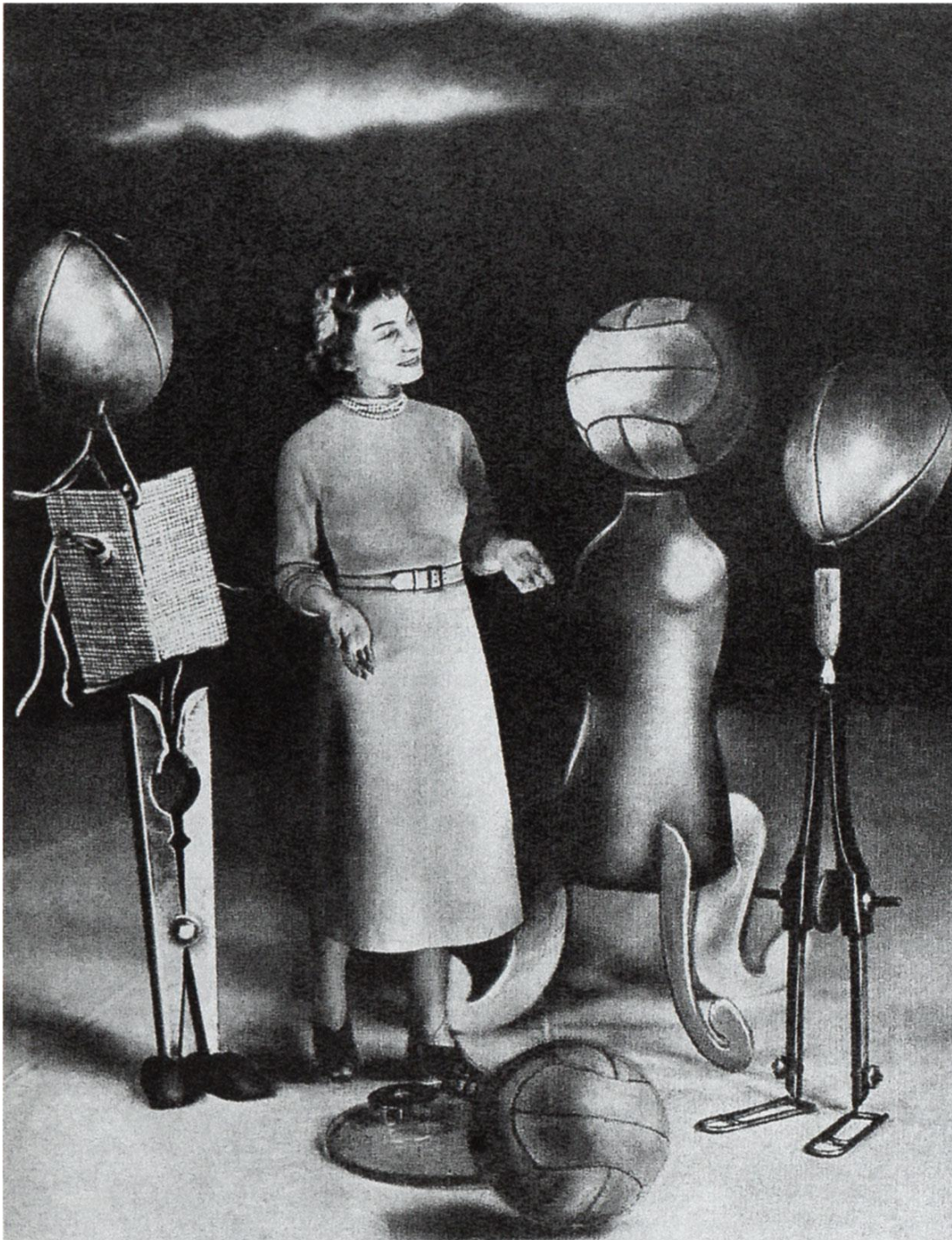
⁸⁹ (Beauvoir, 2005, pág. 351)

vertebra: como efecto de la represión que la angustia de castración inaugura, el sujeto queda dividido entre su yo consciente y aquella representación que habita en su reverso, en su inconsciente. Por otro lado, lo reprimido dormita en el inconsciente en forma de huella mnémica que, a su vez, constituye el polo de atracción de toda representación que recuerde a la anterior. Es, precisamente el efecto que esta última ocasiona en el individuo, lo que hace retornar lo reprimido, que vuelve deformado como consecuencia del trabajo del proceso primario presente en el sueño. Por efecto de la represión originaria, lo reprimido retorna ominosamente, devolviendo a la soñante la escisión que la funda estructuralmente.

Al no contar con el relato original necesario para comprender clínicamente qué retoños de lo reprimido despiertan el trauma fundacional, así como la relación que guardan entre sí, solo nos queda conjeturar, con datos contextuales, acerca de la causa de un sueño especular de repetición identitaria. En una coyuntura donde la mujer es simbólicamente venerada como elemento de estabilidad social pero subjetivamente invadida como producto normativo interesado, lo femenino constituye un ideal al que la soñadora se adapta por inercia cultural o supervivencia social, pero, también, por comodidad silente. Una servidumbre voluntaria soterrada tapona la emergencia de potencialidades nacidas de la deliberación crítica, pero favorece el nacimiento de la posición victimista como resarcimiento identitario. La víctima colma, con su exigencia patética, el propio defecto estructural, y se erige sobre una subjetividad condenada a la redundancia. La compulsión a la repetición, implícita en la ominosidad de la repetición no deliberada, se presenta en forma de mismidad triplicada. Si lo siniestro es aquello inhóspito en el propio hogar tal y como sucede con la presentación a la conciencia de algo que el sujeto hubiera preferido olvidar, la protagonista del fotomontaje 17 se descubre inéditamente habitada por su propia reiteración, pero lo repetido no es apertura identitaria sino pasado reincidente catapultado por la pulsión de muerte.

2.3.3. Autómata

Fotomontaje 81. 6/06/1950. Los sueños de proyección. Sin título.



Con las manos relajadas y en posición de bienvenida, una mujer adulta, vestida con sobriedad angulosa y collar de perlas, preside una estancia en la que bien podría estar ejerciendo de anfitriona. El suelo de aspecto neutral anuncia una ubicación interior y se

confunde con un fondo lúgubre que deviene cielo nublado. En este emplazamiento ilocalizable tiene lugar el encuentro entre la protagonista y unos curiosos seres verticales hechos a base de objetos cotidianos: pelotas, pinzas, telares, y compases son alguno de los artilugios que conforman la anatomía de estos individuos sin rostro. El contraste entre la cordialidad inicial y la inhumanidad manifiesta que los maniqués representan provoca un inevitable sentimiento siniestro. Al presuponerles una vida que racionalmente no pueden tener, estos muñecos despiertan, al igual que la Olimpia de Hoffman, una ominosidad producida por la actualización de convicciones animistas pretéritas, pero el desconcierto no acaba aquí. La inevitable posición de miradores externos a la que nos conduce el visionado del montaje hace que nos separemos parcialmente de la escena. Esta distancia visual posibilita la percepción de cierta decadencia en la actitud condescendiente de la protagonista, la cual parece ignorar la imposibilidad de hablar con unos seres que, de hecho, amenazan con engullirla. Siniestro intercambio entre lo inerte que cobra vida, y lo humano que se petrifica. La soledad metafísica a la que ella queda reducida multiplica el desasosiego. Siguiendo la inferencia freudiana, tomada de Schelling, en torno a lo ominoso, no es que aquello que debiendo de permanecer oculto se haya manifestado, sino que, en su irrupción, amenaza con borrarla.

La metáfora del autómatas, manifestada en muñecas, objetos y maniqués, condensa la ambigüedad entre la luz de la promesa de progreso y la sombra de su incumplimiento. Las mujeres argentinas de la primera mitad del siglo XX asistieron al nacimiento y posterior desarrollo de una incipiente sociedad de producción que encontró en el *fordismo*⁹⁰ un sistema a su medida. Con la fabricación en serie de objetos *fetiché*⁹¹ se fragua un ideal de felicidad colonizado por artefactos que encierran una peculiar ambivalencia entre la perversión y la utopía. Como los maniqués de Chirico, estos muñecos “señalan la presencia de un héroe negativo y la evocación a una integridad perdida”⁹², pero ningún objeto puede “llenar el vacío de un sujeto que no mira ya proyectualmente al futuro ni quiere considerarse responsable de su pasado”⁹³.

⁹⁰ Sistema de producción industrial en serie que debe su nombre a Henry Ford.

⁹¹ Objeto cuyo valor de uso puede ser inexistente pero su valor de cambio ilimitado.

⁹² (Crego, 2007, pág. 31)

⁹³ (Giglioli, 2017, pág. 54)

2.3.4. Muerte

Fotomontaje 5. 23/11/1948. Los sueños de cuerpo. *Extrañamiento*.



Un cuerpo femenino amputado de cintura para arriba anda decidido por un camino arenoso sin final visible. La fotografía recortada, pero delicadamente recompuesta, de una joven sonriente flanquea por la derecha el sendero central. Frente a ella, y unos pasos más adelante, un joven pensativo se inquieta sentado en un banco ignorando el encuentro venidero. En lo alto del plano, y en cierto sentido sacándonos de él, el recorte

repetido de la parte superior del retrato corona la escena prendido por un alfiler. El halo de muerte en forma de retorno fantasmal crea una atmósfera que nos interpela y expulsa simultáneamente, provocándonos el sentimiento de lo siniestro. Aunque “demasiado contaminada por lo espeluznante”⁹⁴ la muerte constituye, para Freud, “el ejemplo más rotundo de lo ominoso”⁹⁵. El desconocimiento científico acerca de este fenómeno, así como “la intensidad de nuestras reacciones afectivas originarias”⁹⁶ hacen de la muerte una muestra inequívoca de ominosidad. En el fotomontaje 5, que Grete Stern rebautizó con el nombre de *Extrañamiento*, se superponen, a nuestro juicio, dos circunstancias que, relacionadas con una inquietud atemporal hacia los muertos, explican la ominosidad de la pieza. Por un lado, y siguiendo el argumentario Freudiano, lo ominoso remite a un estado animista primitivo que, si bien ha sido superado, es despertado por una vivencia material que contradice nuestras convicciones racionales. En este sentido, una mujer sin busto andando elegante por un camino de tierra nos hace revivir la antigua creencia en los espíritus, así como en el retorno de los muertos. Por otro lado, la fotografía rota pero recompuesta nos empuja a pensar que, quizás, sea este un retrato de la mujer espectral de la época en la que aún estaba viva. Si sumamos que el prendedor que sujeta el recorte en la parte superior nos expulsa de la escena al hacernos presuponer un tercer sujeto componiéndola, la magia sustitutiva (técnica animista anteriormente explicada) se nos presenta como la causa de un intento premeditado de resurrección, inoculándonos el miedo a su potencial efecto. Por último, el hombre situado a la izquierda del montaje, nos lleva a pensar que es la persona a quien va dirigido el conjuro pues, de lo contrario, su presencia no queda justificada. Quedaría por saber es si el reencuentro le beneficiaría o provocaría su maldición. Una pista a este respecto pudiera residir en la primera versión de esta pieza⁹⁷ en la que al retrato le sustituye una silueta endemoniada. En cualquier caso, la soñante delira el retorno, mágicamente provocado, de una difunta que no prescinde de su falda negra y sus tacones a juego.

⁹⁴ (Freud S. , Lo ominoso, 1994, pág. 241)

⁹⁵ (Freud S. , Lo ominoso, 1994, pág. 241)

⁹⁶ (Freud S. , Lo ominoso, 1994, pág. 241)

⁹⁷ Incluida en el apéndice.

3. Suturar la herida. A modo de conclusión.

Lo siniestro constituye una categoría estética que, en su vínculo con la sensibilidad, desborda cualquier intento de abordaje unidireccional. En este sentido, y por su imbricación con lo reprimido, el psicoanálisis se ha interesado por el tratamiento de lo ominoso, concepto que no solo conforma un interesante fenómeno pulsional, sino que supone la cristalización de una época cuyo espíritu transita entre la desilusión y la utopía. Por otro lado, y en la resaca de este contexto, las mujeres argentinas de la primera mitad del siglo XX conformaban una masa social atravesada por imperativos contradictorios: ser madre, esposa y garante del bienestar de la familia, pero, también, eslabón imprescindible de la cadena de desarrollo colectivo, constituye una carga material y psíquica presente en los sueños de las lectoras de *Idilio*. En este sentido, Grete Stern supo captar, a través de sus fotomontajes, “los psiquismos fracturados y las consecuencias de los procesos materiales y simbólicos”⁹⁸ de la sociedad de consumo emergente, coyuntura que desestabilizó las subjetividades en tránsito de unas mujeres sometidas a una alienación doble: la interesadamente provocada y la consentida. El *malestar que no tiene nombre*⁹⁹, permea el negativo. Si Freud estudia lo siniestro en su relación con el pasado psíquico, Stern lo revela en su conexión con el presente social. El balance entre estructura fundacional y subjetividad producida bien merecería un estudio que excede el objeto del presente trabajo.

⁹⁸ (Bertúa, La cámara en el umbral de lo sensible, 2012, pág. 107)

⁹⁹ Fenómeno contemplado por Betty Friedan en La Mística de la Feminidad, (Friedan, 2017, pág. 51).

4. Apéndices

4.1. Los sueños interpretados tal y como se publicaron en *Idilio*.

Sueño nº 14

Los sueños del desdoblamiento

Esta clase de sueños no es muy frecuente, pero reviste significados de gran importancia. Si bien no puede atribuírseles un sentido invariable -pues siempre hay que interpretarlos con referencia a la historia real del soñador-, es indudable que simbolizan un hondo proceso anímico que afecta toda la personalidad del soñador; no se refieren, digamos, a una situación pasajera. En el caso que presentamos la soñadora tuvo una serie de sueños en los que se veía a sí misma en dos imágenes: una actuando, la otra observándose actuar. Aquí la imagen onírica representa un fenómeno muy grave de progresivo alejamiento de la realidad: quiere decir que en su vida real, sólo una parte de ella halla en relación con los demás y con el mundo, hay otra parte que permanece afuera, como simple espectadora. Esta situación no puede llamarse anormal si ocurre sólo en determinadas ocasiones y hasta cierto grado, pero cuando se vuelve habitual en indicio de graves trastornos.¹⁰⁰

Sueño nº 17

Los sueños de espejo. *¿Quién será?*

En tiempos lejanos se decía que los sueños de espejo tenían relación con el infortunio y la muerte. Acaso aquello ocurría porque los espejos nos muestran a nosotros fuera de nosotros mismos, como si algo imponderable -¿quizás el alma?- se nos hubiera escapado. Hoy se admite en general que esos sueños guardan estrecha relación con nuestra personalidad, con nuestra identidad personal. Simbolizan una duda profunda (inconsciente) acerca de quiénes somos; es la pregunta que a veces alguien, aun conscientemente, se dirige a sí mismo: ¿quién soy yo? Hay ciertos momentos en que esa pregunta se vuelve angustiada, y es justamente cuando es preciso encontrarse a sí mismo. En uno de esos momentos se hallaba esta mujer, que en la vida consciente sentía que se hundía lentamente en la rutina cotidiana, sin saber qué hacer, sin saber para qué la vida... Y ese desconcierto, según el lenguaje del sueño, deriva de una profunda duda acerca de sí misma: en el espejo se ve reflejada cuatro veces contemporáneamente; ella

¹⁰⁰ (AAVV, Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa, 2003, pág. 116)

no es ella; no es solamente la mujer de rutina diaria, es algo más, algo más que no alcanza a distinguir con claridad, pues le parece simplemente como otros dobles de sí misma. En este caso el sueño indica no solo el estado de duda inconsciente en que se halla sumida la soñadora sino también la causa de este estado. Tal es el significado de esas caras repetidas, de esos dobles, que indican la potencia en ellas de potencialidades inexploradas, dormidas justamente en la monotonía de una vida que no alcanza a hacer fructificar todas las riquezas de su alma. Para salir de este estado de desconcierto -dice el sueño- es preciso hallarse a sí mismo y descubrir, en la propia personalidad, otras facetas que han quedado olvidadas y que han de alcanzar su plenitud si no se quiere arrastrar la vida en una estéril frustración.¹⁰¹

Sueño nº 81

Los sueños de proyección.

Numerosos sueños ilustran en forma casi inmediata la situación o conflicto espiritual a que se refieren. Otros, en cambio, lo hacen a través de un símbolo: entonces el sentido del sueño hállase oculto tras un tupido velo de imágenes que sorprenden por su índole extraña e inusitada. A este tipo de sueños pertenece el que aquí vemos. ¿Cuál es el significado de esos seres extraños, inhumanos y casi monstruosos que rodean a la soñadora? Sólo un prolongado análisis de su personalidad permitió descifrar tales símbolos. Trátase, en realidad, de las personas que la rodean, pero no como en verdad eran, sino como ella las veía. Hondos desengaños sentimentales habíanle infundido un poderoso pesimismo con respecto al mundo, llevándola a proyectar su amargura en sus semejantes. De ahí que éstos se le aparecieran como seres híbridos, amorfos, con poco o nada de humanos. En una palabra, la soñadora había perdido todo interés vital en la gente. El sueño mostró claramente dónde residía el núcleo de su trastorno y permitió buscar una solución para sus problemas.¹⁰²

Sueño nº 5

Los sueños del cuerpo. *Extrañamiento*.

El cuerpo que aquí se ve representado constituyó -con su extraño simbolismo- una revelación de singular importancia en la vida de una joven, al evitarle que prosiguiera por un camino harto peligroso. En el sueño ella vio a la parte inferior de su propio

¹⁰¹ (AAVV, Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa, 2003, pág. 117)

¹⁰² (AAVV, Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa, 2003, pág. 134)

cuerpo caminando hacia un hombre sentado en actitud de espera; al lado de ella había, además, una extraña silueta negra que parecía acompañarla en su marcha. El sueño se refiere a una situación especial en que se hallaba la joven por esa época. Mujer muy necesitada de afecto y de sostén moral, había trabado amistad con un hombre bastante mayor que ella, persona de confianza y viejo amigo de la familia. Se trataba de una relación de *pura y rigurosa amistad* y ella jamás había pensado en que pudiese tratarse de otra cosa. Profesaba hacia aquel hombre un respeto casi filial. La situación real, sin embargo, era otra. Una atracción de otra índole la impulsaba hacia aquel hombre, y éste, deliberadamente, simulaba una amistad quedando a la *espera* del logro de sus deseos para cuando llegara la oportunidad. El inconsciente -que sabe darse cuenta de muchas cosas que nos ocultamos a nosotros mismos- le mostro, a través del sueño, la realidad de las cosas. Había una parte de ella que se sentía atraída por ese hombre, y era *la parte menos noble de su ser*; y el hombre mismo no era la persona digna de estima y respeto que ella creía. El relevó, además, que, en su inconsciente, la soñadora condenaba como inmoral la atracción hacia ese hombre; tal es el sentido de la silueta negra (el diablo) que simboliza el pecado (“el camino que lleva a ese hombre es un camino de perdición”). De este modo, al revelar a la luz de la conciencia la naturaleza de sus propios impulsos, la joven evitó males peores.¹⁰³

¹⁰³ (AAVV, Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa, 2003, pág. 114)

4.2. Muestra del trabajo de Grete Stern y Ellen Auerbach en el estudio
rigl+pitt



Petrole Hahn, Berlín, 1931
Gelatina de plata, 24x30cm.
Colección Ellen Auerbach

4.3. Primera versión de *Extrañamiento*



La libertad inaugurada por la modernidad presupone un ejercicio de responsabilidad que, en muchas ocasiones, el sujeto no está dispuesto a asumir. El aterrizaje de la promesa ilustrada de autonomía no exime al ser humano que la busca de los desequilibrios que provoca. La posibilidad de equivocarse, así como la carga psíquica resultante, constituyen el reverso de un proceso de emancipación que nunca llega a cerrarse del todo. Dado que la toma de decisión implica la asunción de los resultados con independencia del éxito o fracaso de los mismos, el individuo contemporáneo ha sustituido la acción comprometida por la pasividad irresponsable asegurándose así la extirpación de la culpa, pero mutilando, con ello, su capacidad para trascender el presente y participar en la forja del destino propio y colectivo. La cristalización de esta inversión se concentra en la figura de la víctima quien, a falta de actividades responsables que la silueteen, persigue la distinción identitaria en la exposición de un sufrimiento intransferible del que goza con orgullo silencioso. Como el *pathos* es el elemento constitutivo de la víctima no cabe, ante ella, más respuesta que la escucha empática y la condescendencia paternalista, cuando no la polarización del conflicto latente y la criminalización de quien ocasiona el dolor. La crítica de la víctima contenida en este ensayo no solo describe civiles sino también líderes que explotan la vía patética para extraer rédito político de la actitud victimista; “el líder que se comporta como víctima propone a sus gregarios un pacto afectivo tácito, una identificación mediante la potente palanca del resentimiento”¹⁰⁴ De este modo la palabra de la víctima (persona civil o líder político), absoluta por incensurable, es un astuto disfraz del *discurso del amo* el cual “sobre la base de una norma fundada en sí misma, pero suplementada por el derecho de resarcimiento del que la víctima goza, impone el tono de la réplica” concentrado en la siguiente sentencia implícita: “dame la razón y serás bueno”¹⁰⁵.

Con el paso de la sociedad de producción a la sociedad de consumo, al *discurso del amo* le sucede el *discurso capitalista* en virtud del cual, y por imperativo *súper-yoico*, el

¹⁰⁴ (Giglioli, 2017, pág. 31)

¹⁰⁵ (Giglioli, 2017, pág. 32)

sujeto tiene derecho a gozar de manera que, si dicho goce le es negado, se convierte en una víctima que intenta fallidamente colmar con su exigencia patética la falta originaria que nos vertebra estructuralmente.

El sujeto moderno ha dejado de preguntarse “¿qué hacer?” para regocijarse en la pregunta “¿quién soy?” en este sentido ser víctima responde mortíferamente a la pregunta por la identidad, pero ésta no es el resultado de la deliberación sino el contenedor de una queja gozosa que señala sin descanso un enemigo a quien responsabilizar. Si *lo abyecto* es, con Kristeva, “aquello que descarto permanentemente para vivir”¹⁰⁶ podríamos afirmar que la figura de la víctima se erige sobre esta incesante expulsión en virtud de la cual nada le pertenece excepto su padecimiento.

¹⁰⁶ (Kristeva, 2006, pág. 10)

5. Bibliografía

- AAVV. (1988). *Grete Stern*. Buenos aires: La Azotea.
- AAVV. (1995). *Sueños. Grete Stern*. Valencia: IVAM.
- AAVV. (2003). *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa*. Buenos aires: Fundación Ceppa.
- AAVV. (2015). *Sueños*. Madrid: CBA.
- Ana M. Muñoz-Muñoz, M. B.-M. (2014). La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía. *Arte, individuo y sociedad*, 39-54.
- Beauvoir, S. d. (2005). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Bertúa, P. (Agosto de 2008). Sueños de Idilio: los fotomontajes surrealistas de Grete Stern. *Boletín de estética*(6), 5-32.
- Bertúa, P. (2012). *La cámara en el umbral de lo sensible*. Buenos aires: Biblos.
- Capistrán, J. B. (2008). *Fotomontaje*. Madrid: Cátedra.
- Crego, C. (2007). *Perversa y utópica: la muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid: Abada.
- Ernst, M. (1936). *Autobiografía*. Paris : Cahiers d'art.
- Foster, H. (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos aires: Adriana Hidalgo.
- Freud, E. H. (2008). *El hombre de arena. Precedido de Lo Siniestro*. Madrid: Olañeta.
- Freud, S. (1991). Las neuropsicosis de defensa. En S. Freud, *Obras completas* (págs. 41-69). Buenos aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1992). De guerra y muerte. Temas de actualidad. En S. Freud, *Obras completas* (J. L. Etcheverry, Trad., Vol. XIV, págs. 273-304). Buenos aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1992). La represión. En S. Freud, *Obras completas* (J. L. Etcheverry, Trad., Vol. XIV, págs. 135-152). Buenos aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1992). Pulsiones y destinos de pulsión. En S. Freud, *Obras completas* (J. L. Etcheverry, Trad., Vol. XIV, págs. 105-134). Buenos aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1994). Lo ominoso. En S. Freud, *Obras completas* (J. L. Etcheverry, Trad., Vol. XVII, págs. 215-252). Buenos aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2012). *Introducción al narcisismo*. Madrid: Alianza.
- Freud, S. (2013). *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza.
- Freud, S. (2015). *Más allá del principio de placer*. Buenos aires: Amorrortu.
- Friedan, B. (2017). *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra.

- Giglioli, D. (2017). *Crítica de la víctima*. Barcelona: Herder.
- Gómez, C. (2009). *Freud y su obra. Génesis y constitución de la teoría psicoanalítica*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Hoffman, E. (2008). *El hombre de arena*. Palma de Mallorca: Olañeta.
- Ibarlucía, R. (1998). *Onirokitsch: Walter Benjamin y el surrealismo*. Buenos aires: Manantial.
- Kristeva, J. (2006). Sobre la abyección. En J. Kristeva, *Poderes de la perversión* (págs. 7-45). Ciudad de México: Siglo XXI.
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (2018). *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- Lorde, A. (2019). *¿Quién dijo que era fácil?* Buenos aires: Zindo&Gafuri.
- Micheli, M. d. (1985). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Sontag, S. (2008). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo.
- Stern, G. G. (2017). *Los sueños*. Buenos aires: Caja Negra.
- Tzara, T. (1948). *Le surrealisme et l'après guerre*. Paris: Nagel.
- Vadillo, M. (2010). *Otra mirada: las fotografías de la Bauhaus*. Sevilla: Catálogo de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Vicente, C. d. (2018). *La revolución de 1918-1919*. Madrid: Los libros de la Catarata.